

УДК 76(73)"195/199"

РОЛЬ НЕЗАЛЕЖНИХ ГРАФІЧНИХ МАЙСТЕРЕНЬ У РОЗВИТКУ АМЕРИКАНСЬКОЇ ЕСТАМПНОЇ ГРАФІКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

студентка, Боровець І. Г.

e-mail: borovetsirin@gmail.comНаціональна академія образотворчого мистецтва і архітектури,
Україна, Київ

Публікація досліджує визначну роль незалежних графічних майстерень у розвитку естампної графіки США другої половини ХХ століття. Робиться короткий огляд передумов, які спричинили графічний бум у післявоєнній Америці, серед яких урядова підтримка графічного мистецтва та художників у відповідь на скрутні економічні часи Великої депресії у 1930-ті роки, значний європейський вплив, пов'язаний із імміграцією до США відомих художників з Європи у розпал Другої Світової війни, роль США як глобального лідера, зокрема, в сфері культури у післявоєнний період. Ґрунтовно досліджується феномен зазначених майстерень, особливості і формат їх роботи, їхній внесок у розвиток графічного мистецтва Америки та світу. Акцентовується увага на мистецьких колабораціях графічних майстерень з відомими художниками як основний напрямок їх роботи, даються конкретні приклади такої співпраці та її значення для розвитку світового мистецтва та естампної графіки в США цього періоду.

Ключові слова: американське графічне мистецтво другої половини ХХ ст., американська естампна графіка, графічна майстерня, мистецтво США у ХХ ст., післявоєнне мистецтво, мистецькі колаборації.

студентка факультета теории и истории искусства, Боровец И. Г. Роль независимых графических мастерских в развитии американской эстампной графики второй половины XX века / Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры, Украина, Киев

Публикация исследует выдающуюся роль независимых графических мастерских в развитии эстампной графики США второй половины XX века. Делается краткий обзор предпосылок, повлекших графический бум в послевоенной Америке, среди которых правительственная поддержка графического искусства и художников в ответ на трудные экономические времена Великой депрессии в 1930-е годы, значительное европейское влияние, связанное с иммиграцией в США известных художников из Европы в разгар II Мировой войны, роль США глобального лидера, в частности, в сфере культуры в послевоенный период. Основательно исследуется феномен указанных мастерских, особенности и формат их работы, их вклад в развитие графического американского и мирового искусства. Акцентируется внимание на художественных коллаборациях графических мастерских с известными художниками как основное направление их работы, даются конкретные примеры такого сотрудничества и его значение для развития мирового искусства и эстампной графики в США этого периода.

Ключевые слова: американское графическое искусство второй половины XX в., американская эстампная графика, графическая мастерская, искусство США в XX в., послевоенное искусство, художественные коллаборации.

I.Borovets Phd student, Role of the printmaking workshops in the development of the american printmaking in the second half of the XX century / National Academy of Fine Art and Architecture, Ukraine, Kyiv

Publication explores significant input of independent graphic workshops in the American printmaking in the second half of the twentieth century. Brief overview sums up main preconditions that led to the graphic boom in postwar America, including government support for graphic arts and artists in difficult economic times of the Great Depression in the 1930s, significant European influence as a result of immigration of famous European artists to the United States in the midst of World War II, as well as the role of the United States as a post war global leader, including in the field of culture.

The phenomenon of these workshops, format of their work, their contribution to the development of graphic art in America and the world are thoroughly studied. Emphasis is placed on the artistic collaborations with famous American artists as a main essence of the workshops` work, with the specific examples of such cooperation and its role for the global art and printmaking in the United States of this period.

Keywords: American graphic art of the second half of the twentieth century, American printmaking, printmaking workshop, American postwar art, art collaborations

Вступ. Американська естампна графіка 20 століття має розглядатися як цілісне втім доволі багатогранне явище, яке має свої унікальні національні риси, але одночасно нерозривно пов'язане із європейською та загалом світовою графічною сценою. Слід зазначити, що це питання залишається поза увагою вітчизняної мистецтвознавчої науки. У результаті існує ціла прогалина у вивченні як світового модерного та сучасного мистецтва XX століття загалом,

так і американської графіки першої і другої половини ХХ століття зокрема. Вивчення цього питання може сприяти кращому розумінню світового контексту розвитку графічного мистецтва, адже саме Америка у післявоєнний період перетворилася на глобальний центр культури, який почав задавати тенденції розвитку світового мистецтва.

Найкраще тема особливостей розвитку естампної графіки США протягом ХХ століття вивчена американською мистецтвознавчою наукою. Так, ґрунтовне дослідження американської графіки першої половини ХХ ст. мистецтвознавиці О.Візо аналізує основні особливості еволюції графічного медіуму у незалежний вид мистецтва у першій половині ХХ ст., набуття ним національних самобутніх рис [13]. Дослідниця вважає, що графічний бум в Америці притаманний не лише 1960-м рокам, а передумови для цього склалися протягом усієї першої половини ХХ ст.

Такої ж думки дотримується мистецтвознавиця і кураторка Н.Фінлей, яка у своїй науковій статті дає загальну картину розвитку естампної графіки в США до 1950-х рр [7]. Концентруючись здебільшого на еволюції сприйняття художниками можливостей естампу, Н.Фінлей згадує визначну роль графічної майстерні Tamarind та її засновниці Т.Гросман у появі інтересу до літографії у 1960-х рр., яка згодом стала чи не найбільш поширеною графічною технікою серед американських митців.

Комплексний погляд на питання американської післявоєнної графіки докладно досліджує у своїй монографії американська мистецтвознавиця С.Талман, яка наголошує, що провідну ролі у своєрідному графічному ренесансі з кінця 1950-х рр. грали саме незалежні літографські графічні майстерні [11]. Талман, зокрема, через історію графічних майстерень та їх колаборації з відомими

американськими митцями виокремлює всі важливі мистецькі тренди другої половини XX ст., аналізує еволюцію естампних технік та творчих методів на прикладі доробку більше ніж 170 митців.

Кураторка Т.Гансен у своєму есе «Множинне бачення: графіки, художники, промоутери і патрони» до каталогу виставки «Друкована графіка: колаборативний друк та графіка 1960-1990» підкреслює, що саме поява майстерень та їх колаборації з митцями призвели до радикальних експериментів з графічними техніками, процесом друку, образним строем, що мало історичний вплив на розвиток сучасного мистецтва у світі [8].

Подібний огляд робить і кураторка Д.Уей на прикладі графічної колекції Музею модерного мистецтва у Нью-Йорку [14]. Як вона, так і дослідниця С.Ріппнер, яка працює у відділу рисунку та графіки Музею мистецтв Метрополітен у США, дають короткий але досить інформативний аналіз розвитку американського естампу і напряду пов'язують післявоєнний «графічний ренесанс» 1960-х в Америці із розквітом незалежних графічних майстерень [9].

Цікавий погляд на специфіку незалежних графічних майстерень для розвитку естампної графіки в США дають ті, хто й започаткував весь процес. Зокрема, К.Браун, засновниця відомої майстерні Crownpoint Press, через історії про митців, їх роботу і звички розповідає про сучасне мистецтво графіки і роль та місце графічних майстерень у творчому процесі [1,2]. Розуміння принципів роботи графічної майстерні дають інтерв'ю С.Фелсена, багаторічного власника майстерні Gemini G.E.L. [4,5].

Безцінним джерелом дослідження цієї теми є матеріали графічних виставок та архіви провідних американських музеїв, що присвячені конкретним майстерням. З них абсолютна більшість у повному обсязі знаходиться у відкритому доступі. Так, на сайті

Національної галереї мистецтв У Вашингтоні розміщений он-лайн каталог-резоне архіву відомої графічної майстерні Gemini G.E.L., куди увійшли всі графічні серії, пробні відбитки, унікальні робочі матеріали, фотографії, документи за сорок років роботи майстерні, починаючи з 1966 по 2005 [6]. Загалом представлені більше 2 тис. графічних робіт і скульптур багатьох провідних митців Америки, які співпрацювали з Gemini G.E.L. Каталог супроводжує розлоге есе, яке сконцентровано на тому, як і чому американські митці експериментували з графікою, з наголосом на провідній ролі в цьому процесі графічних майстерень.

Ця ж тема експерименту, як основної ідеї взаємодії графічних майстерень з митцями, є наскрізною у статті Ч.Річчі до каталогу виставки «Gemini: Recent Prints and Sculptures», яка відбулася 1994 року у Національній галереї мистецтв [10]. Він не лише детально зупиняється на суті таких графічних колаборацій, у які були залучені декілька сторін, а й наголошує, що графічні шедеври та культові твори з'являлися як раз завдяки спільній роботі митця, цілої команди графіків майстерні та видавця (власника майстерні).

Вартими уваги є також матеріали виставки «*Yes, No, Maybe: Artists Working at Crown Point Press*»), яка відбулася у 2013 році в Національній галереї мистецтва, і де були представлені 125 робіт 25 американських видатних митців, які співпрацювали з майстернею *Crown Point Press* з 1972 по 2010 роки. У матеріалах виставки можна не лише побачити графічні твори, а й їх пробні відбитки, що демонструє творчі пошуки митців в цій майстерні [15].

Оскільки питання розвитку естампної графіки в США у післявоєнний період залишається не вивченим в Україні, мета даної статті полягає у потребі дослідити та визначити роль і внесок незалежних графічних майстерень у розвиток американського естампу та мистецтва загалом.

Якщо на початку XX ст. американська графіка як загалом і американське мистецтво були явищем дещо локальним, залежним від європейських впливів, а сам медіум розглядався американськими митцями як можливість тиражування своїх живописних робіт, то у 1930-ті роки, і ще більше у другій половині XX ст. ситуація корінним образом змінилася. Втім, було б передчасно недооцінювати феномен естампної графіки в американському мистецтві першої половини XX ст., який за визначенням американської дослідниці О.Візо був «золотою добою» з точки зору «безпрецедентної кількості художників, які з новим інтересом звернулися до цього медіуму, щоб висловити свої думки, ідеї та бачення Америки та її людей» [13]. Так, Бібліотека Конгресу налічує понад 1000 американських графіків, роботи яких були створені у період з 1900 до 1950 років.

Саме у цей період естампна графіка, яка традиційно використовувалася у царині книжкової та журнальної ілюстрації, перетворилася на самостійну галузь образотворчого мистецтва, а художники зверталися як до традиційних технік гравірування, так і експериментували з кольоровими методами друку, зокрема дереворитом, літографію та шовкографію.

У цей період гравюрою займалися як професійні графіки та ілюстратори, в тому числі і з рекламної сфери, так і найвідоміші живописці того часу, які в різні моменти зверталися до друку як до альтернативної форми творчого самовираження або у відповідь на запрошення галерей чи друкарських кооперативів. Слід зазначити, що ця тенденція знайшла свій подальший розвиток у післявоєнний період, коли відомі художники відкликалися на запрошення незалежних графічних майстерень творити мистецькі колаборації у техніках графічного друку.

Одною з причин, чому естампна графіка отримала поштовх до розвитку у 1930-х роках, були період Великої депресії та урядова допомога митцям у подоланні негативних наслідків бідності і безробіття. Так, у 1935 році було створено спеціальне федеральне агентство (Work Progress Administration), метою якого було подолання безробіття серед художників шляхом надання їм державних замовлень. Зазначене агентство створило низку графічних майстерень в окремих містах США, які працювали протягом 1935 - 1943 років. Серед них саме нью-йоркська майстерня була однією з найбільш експериментальних, де заохочували творчість та відроджували інтерес до літографії та деревориту, а також популяризували метод кольорового друку в техніці шовкографії, що було запозиченням методів, застосованих у рекламній галузі.

Всі ці фактори поступово створювали фундамент того феномену розквіту гравюри, який чітко окреслився після II Світової війни, коли США зайняли повідну роль глобального лідера у сфері політики, економіки, культури і комунікації. Саме Америка відтепер стала визначати тенденції сучасного мистецтва, формування його ринку, попиту і пропозиції, що у свою чергу призвело до концентрації на її теренах художників, арт-критиків, кураторів, дилерів, галерей.

Ці процеси також не могли не спричинити небачений до цього розквіт графічних мистецтв, який розпочався наприкінці 1950-х рр., та появу феномену незалежних графічних майстерень, вплив яких дозволяє говорити про якісно новий етап розвитку американської естампної графіки.

Якщо стійкий європейський вплив на американську графіку, починаючи з 17 століття, відзначають усі провідні дослідники цієї теми, то і практика незалежних графічних майстерень була певною мірою запозичена у європейських художників.

Зокрема, видатний британський графік У.Гейтер і його експериментальна студія «Ательє 17» дали поштовх для появи цілої низки видатних незалежних американських майстерень, які на декілька десятиріч визначили напрям графічного мистецтва США. У 1940 році, тікаючи від нацистської агресії в Європі, Гейтер знайшов притулок у Нью-Йорку, де відкрив філію свого паризького ательє при Новій школі соціальних досліджень (The New School for Social Research). Він почав викладати курс інталію для початківців, а також пропонував свій досвід більш досвідченим американським художникам, які мали змогу працювати в його майстерні цілком незалежно. Глибоке знання Гейтером технік інталію приваблювало до нього визнаних митців того часу, зокрема, сюрреаліста Ж.Міро, який також у свою чергу втік до США від жахів війни, та абстрактного експресіоніста Дж.Поллока, який на початку своєї кар'єри цікавився можливостями графічних технік. Серед усіх аспектів визначального впливу Гейтера на американську графіку дослідники відзначають саме його внесок у зміну сприйняття цього візуального медіа не лише як тиражного мистецтва, а як мистецтва унікального із багатьма можливостями для самовираження [9].

Повернення Гейтера до Парижу у 1950 році і згодом закриття у 1955 році американської філії «Ательє 17» не призвело до втрати практики незалежних графічних майстерень. Ідея почала жити своїм життям і дала поштовх відкриттю таким культовим майстерням як Universal Limited Art Edition (ULAE), Tamarind Lithography Workshop, Crown Point Press, Gemini G.E.L., Landfall Press, Graphicstudio, Impressions Workshop, The Printmaking shop тощо.

Особливістю роботи таких майстерень було те, що вони були не лише місцями, де можна було виготовити власний графічний твір, а й експериментальними майданчиками для художників всіх рівнів, які

хотіли спробувати себе в цьому медіумі. Окрім художників-графіків в них експериментували з графічними техніками митці інших візуальних медіа, котрі у процесі друку користувалися допомогою професійних графіків. Так, у 1960-х роках у літографській майстерні Tamarind поряд із відомими на той час художниками Р.Дібенкорном, Е.Рускою та В.Келмінс працювали тоді ще молоді професійні графіки І.Голландер, К.Тайлер, Ю.Солодкін, котрі згодом відкрили власні незалежні графічні майстерні. Як зазначала американська дослідниця С.Ріпнер, такі творчі тандеми збагачували обидві сторони: графіки навчалися адаптуватися до різноманітних художніх практик, тоді як запрошений художник навчався графічним технологічним процесам [9].

Загалом основною рисою американського графічного мистецтва були експерименти відомих митців, котрі досягли популярності в інших медіа, з графічними техніками. Такі «захоплення» практикувалися як правило на досить високому професійному рівні, а ціла низка творів стали культовими. Їхній доробок - це зазвичай плід роботи художника і цілої низки професійних графіків – «masters printers» з командою, для яких естамп був основним засобом візуального творення. Такі художники без перебільшення розширили рамки графіки далеко за межі художнього твору, надрукованого на папері. І тут визначною постає роль саме незалежних графічних майстерень, де художники і графіки могли об'єднуватися у мистецькі колаборації.

Такі митці працювали зазвичай на запрошення майстерень у якості «visiting artists», або гостьового художника. Проте слід відзначити, що далеко не всі з них у повній мірі оперували технологію процесу виготовлення гравюри і мусили залучати до різних етапів друку професіоналів. Так, зокрема, відомий графік Р.Блекберн

(фахівець кольорової літографії) був першим викладачем графіки у майстерні Universal Limited Art Edition (ULAE) і друкував перші роботи Х.Франкенталер, Г.Гартіган, Я.Джонса, Р.Раушенберга, Л.Ріверса. Такі мистецькі колаборації художників і професійних графіків у незалежних графічних майстернях є специфікою американського графічного мистецтва. Слід відзначити, що Р.Блекберн чи не першим ще у 1947 р. відкрив у Нью-Йорку майстерню The Printmaking Workshop, придбавши за власні кошти літографський прес.

Період з кінця 1950 років інколи називають «printing boom» або ренесансом друкованої графіки в США [14, с.23]. Один з засновників відомої графічної майстерні Gemini G.E.L. у Лос-Анджелісі С.Фелсен казав про період 1960-х: «Ми вже працюємо 50 років, але ніколи за весь час не було більше такого періоду, як 1960-ті. Були всі ці різні люди різного походження і різної філософії та навіть різного мистецтва, але всі вони зібралися разом» [5].

На думку С.Ріпнер, цьому безпосередньо сприяли три жінки, зокрема, М.Ловенгранд, Дж. Вейн та Т.Гросман. Вони одні з перших ініціювали і відкрили незалежні графічні майстерні, що пропонували як неформальну графічну освіту, так і можливість спробувати себе у графічному медіумі відомим митцям. Першою з них була М.Ловенгранд, яка залучила зовнішнє фінансування Рокфелер Фонду і відкрила у 1956 р. Pratt-Contemporaries Graphic Art Center у Нью-Йорку. Ця майстерня спеціалізувалася на літографії і пропрацювала до 1986р. Через цю майстерню на початку своєї графічної кар'єри пройшли такі відомі на світовому рівні американські художники-абстракціоністи як Б.Ньюман та Р.Мозервелл, а також К.Олденбург, основним медіа якого була скульптура у стилі поп-арт.

У 1960 р. Дж.Вейн після повернення у Лос-Анджелес з Парижу, де вона працювала у графічній майстерні, заснувала Tamarind

Lithography Workshop - легендарну майстерню, метою якої було просування і розвиток літографської техніки. Характерним є те, що ця графічна майстерня була заснована завдяки фінансуванню Фонду Форд, що як і Рокфеллер Фонд переймався фінансуванням американського мистецтва. Ця майстерня згодом подарувала світу низку визначних професійних графіків і культових майстерень, зокрема І.Голландера та його майстерню Hollander's Workshop, Дж.Лемона і його Nova Scotia Collage of Art and Design Lithography Workshop та Landfall Press, К.Тайлера та його Gemini G.E.L. та Tyler Graphics Ltd., М.Санчеса та його Derriere L'Etoile Studios, Ю.Солодкін і її SOLO Press.

Важливо зазначити, що Tamarind одночасно була також і неформальним освітнім закладом, де навчалися майбутні видатні графіки, зокрема К.Тайлер, який у 1966 відкрив майстерню Gemini G.E.L., а у 1973 залишив її задля нової своєї нової майстерні Tyler Graphics Ltd.

Т.Гросман та її нью-йоркська незалежна графічна майстерня Universal Limited Art Editions (ULAE), 1957 рік, як вважають фахівці, «встановила нові стандарти для післявоєнної графіки в Америці» [9]. Т.Гросман вдалося вмовити спробувати себе у графічних техніках таких на той час визнаних художників, як Л.Ріверс, Р.Раушенберг та Я.Джонс, котрі стали справжніми винахідниками у графічній царині і назавжди змінили уявлення про графіку як суто тиражне мистецтво. Так, робота з Т.Гросман в ULAE визначила захоплення Р.Раушенберга літографією та згодом шовкодруком, які стали провідними техніками у практиках митця на початку 1960-х рр. Це захоплення відображало відхід художника від продукування у певній мірі оригінальних творів (асамбляжі) до репродукування – «from production to re-production» (графіка, переводні рисунки), після чого

його творчість слід розглядати як постмодерністську (цитатність, запозичення, репродукування вже відомих образів, створення образів з образів) [3, с.70].

У 1963 р. робота Р.Раушенберга «Accident» (1963) отримала першу премію на Міжнародній графічній виставці у Любляні, і стала своєрідним визнанням митця як графіка, а майстерні ULAE - як впливової творчої графічної лабораторії. Загалом, співпраця Р.Раушенберга з ULAE тривала декілька десятиріч, навіть після смерті її засновниці Т.Гросман. Графічний доробок митця сьогодні нараховує близько тисячі робіт. Втім, слід розуміти, що робота «Accident» є плодом мистецької колаборації художника з графіками або master-printer, котрі допомагали Р.Раушенбергу власне надрукувати цю літографію. Це були спочатку відомий графічний митець Р.Блекберн, а потім З.Пріде.

У 1960-х рр. літографія стала головною графічною технікою завдяки своїй спроможності справляти ефект живопису та пристосовуватися до будь-якого мистецького стилю [14, с.24]. Саме з літографії почався графічний ренесанс початку 1960-х, завдяки вивченню цієї техніки цілою плеядою майбутніх відомих графіків у Tamarind Lithography Workshop. Кожна вільна графічна майстерня мала свою спеціалізацію: ULAE, Tamarind, Gemini G.E.L., Landfall press, Graphicstudio - літографію, Crown Point Press – інталію. Згодом майстерні розширили коло технік, щоб запропонувати митцям більше простору для експериментів.

Так, окрім традиційних графічних технік, таких як офорт та літографія, на початку 1960-х художники зверталися до техніки шовкодруку, яка на той момент широко застосовувалася у виробленні реклами. Шовкодрук став улюбленою технікою поп-артівських митців, таких як Е.Воргол, Р.Ліхтенштейн, Дж.Розенквіст, оскільки добре

імітував широкі яскраві кольорові поверхні рекламних плакатів і дуже добре відповідав тодішньому мистецькому смаку, на який вплинув поп-арт. Саме шоводрук та офсетна літографія підходили для великомасштабних робіт, в основу яких лягали образи з мас-медіа та масової споживчої культури. У 1962 р. Е.Воргол спочатку експериментував із шовкодруком на полотні, але невдовзі почав тиражувати свої культові зображення графічними засобами. Так, по суті старовинна практика графічного тиражування митцем зображень своїх відомих робіт, яка сягає корінням у добу Ренесансу, набула продовження серед американських митців із початком графічного буму на початку 1960-х рр.

Незалежна графічна майстерня та видавництво Gemini G.E.L. (Graphic Editions Limited) була заснована у Лос-Анджелісі у 1966 році графіком К.Тайлером, котрий свого часу набув досвід створення літографії у Tamarind Lithography Workshop, та С.Б.Фелсеном та С.Грінштейном, які виступили фактично спонсорами, власниками та видавцями. Саме технічна майстерність К.Тайлера та організаційна та фінансова допомога співвласників допомогли Gemini G.E.L. досить швидко перетворитися на провідну графічну майстерню, авторитет якої тримається до сих пір. Ця майстерня орієнтувалася виключно на роботу із запрошеними відомими художниками, які працювали над процесом друку поряд із професійними графіками. Роботи друкувалися лише обмеженими серіями, кожний відбиток автор нумерував та підписував власноруч, що підтверджувалося майстернею. Gemini G.E.L. завжди працювала лише з оригінальною графікою і ніколи не вдавалася до тиражу відомих робіт, створених у інших художніх медіа.

Серед інноваційних підходів, які розроблялися у Gemini G.E.L., були графічні відбитки на об'ємних об'єктах, збільшення розмірів

принтів далеко за межі звичних, для чого конструювалися спеціальні друкарські станки, а також «варіативні» відбитки (variant editions), коли кожний екземпляр чимось відрізнявся від попереднього. Майстерня часто співпрацювала з промисловим бізнесом, зокрема, Ф.Стелла використовував для роботи магнєзіумні пластини фабрики Swan Engraving з Бріджпорту, Коннектикут, які використовувалися у промислових масштабах для травлення в кислоті і створення відбитків на скатертинах. Цікаво, що К.Тайлер та Ф.Стелла працювали прямо на фабриці, де використовували фабричні матеріали і устаткування для своїх принтів.

У 1960-ті-1970-ті графічний бум спричинив збільшення зацікавленості художників спробувати себе у графіці, що перетворило Gemini G.E.L. на одну з найвідоміших графічних майстерень на Західному узбережжі США. Одним з ранніх і найвідоміших до сьогоднішнього дня експериментів стала колаборація Gemini із Р.Раушенбергом, результатом якої стали, за визначенням американської мистецтвознавиці Д.Уей, технічно «зухвалі» роботи [14]. Це, зокрема, автопортрет художника «Buster», який на момент 1967 р. був найбільшою в світі графічною роботою (літографія, шоводрук), та «Preview» - симбіоз літографії, колажу з мішків з паперу і трафаретного друку на тканині.

Не менш революційною стала перша тривимірна графічна робота скульптора К.Олденбурга «Profile Airflow» 1967 (поліуретановий рельєф на літографії) та кольорова літографія Е.Келлі. Ці роботи, створені митцями разом з професіоналами Gemini G.E.L., назавжди змінили межі естампної графіки XX століття.

Протягом декількох перших років з Gemini G.E.L. співпрацювали такі визначні митці, як Дж.Джонс, Р.Ліхтенштейн, Р.Раушенберг, Дж.Борофські, В.Клемінс, С.Френсіс, Б.Ньюман, К.Прайс, Е.Руска, у

результаті чого ця майстерня стала справжнім глобальним місцем для експериментів.

Цікаво, що коли у 1973 році К.Тайлер, який свого часу навчався у майстерні Tamarind як стипендіат Фонду Форд, залишив Gemini G.E.L. та відкрив свою власну майстерню Tyler Graphics Ltd., багато митців, зокрема й Р.Ліхтенштейн та Ф.Стелла, продовжили співпрацю і з ним і з Gemini. Сам К.Тайлер розширив зону графічних експериментів – дедалі збільшував масштаби робіт, вигадував інноваційні підходи до процесу друку, експериментував із власноруч зробленим папером.

У 1962 р. К.Браун створила майстерню Crown Point Press, яка спеціалізувалася на інталію, і вже у 1965 р. у світ вийшли перші офортні серії відомих художників Р.Дібенкорна та У.Тібо. У 1977 р. Crown Point Press почала працювати з митцями-концептуалістами, зокрема, В.Акконі, К.Берденом, Т.Маріоні, Г.Гааке, Дж.Кейджем. Мистецтвознавиця С.Таллман зазначає у своїй книзі, що майстерня Crown Point Press була «найбільш визначальною американською графічною майстернею у сфері відродження офорту як медіуму серйозного мистецтва» [11].

Щоб зрозуміти принцип роботи графічних майстерень, зокрема феномен графічних колаборацій, необхідно врахувати участь у процесі трьох основних сторін. Це, зокрема, видавець (тобто засновник майстерні або publisher), митець (visiting artist) та власне графік (master printer) з командою, яка могла сягати більше 20 осіб. Дуже промовистим є приклад майстерні Gemini G.E.L.

Так, С.Фелсен, співорганізатор Gemini, котрий співпрацював з Р.Раушенбергом майже 35 років, протягом яких вони випустили більше ніж 250 графічних робіт митця, не був ані митцем, ані графіком. Як він сам казав: «Для того, щоб відкрити графічну

майстерню тобі потрібен графік. У Лос-Анджелесі був чоловік, Кеннет Тайлер....як що ти був митцем і хотів надрукувати графічні роботи, ти йшов до Тайлера» [5]. І саме з графіком К.Тайлером, який вже на той час володів своєю майстернею, почали співпрацювати С.Фелсен та С.Грінштейн як видавники під брендом Gemini G.E.L. «Ми хотіли створити майстерню: ти запрошуєш митця, митець робить роботу, ти отримуєш роботу у власність, ти її продаєш публіці, ти платиш митцю роялті», пояснював С.Фелсен принцип роботи в Gemini [5].

Запросити відомих митців на початку не вдавалося. За свідченнями С.Фелсена на початку роботи майстерні вони з партнером безрезультатно «бігали за всіма відомими абстрактними експресіоністами» - Е.Хоппером, У.де Кунінгом, М.Ротко. І лише поява Р.Раушенберга у майстерні та регулярна взаємодія з ним «вказали нам напрям, в якому Gemini зрештою пішов» [5].

Тобто, і фінансовий і професійний успіх визначала здатність забезпечити участь відомих митців у мистецьких колабораціях під брендом графічної майстерні. С.Фелсен казав: «Він (Раушенберг) задав тон. Він допоміг нам запросити Ф.Стеллу, і дещо допоміг отримати К.Олденбурга, а потім я похоробрішав і написав листа Дж.Джонсу і він відповів «так». Шокує.» [5].

Водночас, майстерні також не можна оцінювати лише з точки зору бізнес-моделі, адже, попри всю важливість, не це було визначним критерієм їх успіху. С.Фелсен зазначав: «Ти не можеш відноситися до цього місця як до бізнесу, але ти мусиш відноситися до нього як до бізнесу. Ти маєш об'єднати ці дві ідеї і зробити так, щоб вони спрацювали. Ти не можеш сказати митцю: «Окей, Джаспер, ти маєш три дні і матеріалів на 12 тис. дол. щоб використати». Ти запрошуєш когось і говориш: «Роби що хочеш»...

І ми ніколи не казали їм, що ми хочемо від них отримати. Вони мали повну свободу» [5].

Саме така модель незалежної майстерні, де митець мав майже необмежений ресурс, повну творчу свободу та допомогу фахівців, де не прораховували заздалегідь рентабельність проекту, де у підсумку всі сторони процесу мали фінансову вигоду, і спричинила той бум на друковану графіку у 1960-х рр. «Я думаю, коли ти кажеш...що немає правил і що ми будемо робити все, що мусимо, щоб зробити твій проект можливим. Видумай щось. Дай нам проблему і ми вирішимо її. Ми робили експерименти і різні спроби перед тим, як запросити будь-кого робити проект....Я думаю, завжди йшлося про набуття вільного досвіду, де митець був важливим інгредієнтом у всьому цьому», казав К.Тайлер [12].

Складно визначити, яка з трьох складових була найбільш визначальною для успіху майстерні – митець, графік чи видавник. К.Тайлер, який сам був графіком, вважав, що безперечно перший. «Це не були каміні. Це не був акт колаборації. Це був митець...якщо ти привів великого митця, він починає випромінювати велике мистецтво, і ти вже не маєш вибору аніж робити хорошу роботу...» [12]. У той же час, він відзначав важливість команди, наполягаючи, що «друк графіки є колаборативним актом. Він потребує багато людей, потребує багато часу, потребує багато енергії. Вони несуть ту саму відповідальність як і митець у сенсі перетворення мистецтва у щось, що можна побачити, чого можна торкнутися та відчути», і що «коли показуєш відбиток, будь-ласка, вказуй графіків...підписуй їх імена» [12].

Як зазначав К.Тайлер, одною з найважливіших причин такого стрімкого зацікавлення графікою у 1960-1970 рр. був розквіт

великих корпорацій та поява цілої армії заможних бізнесменів-колекціонерів [12].

Лише тільки з Gemini G.E.L. Р.Ліхтенштейн зробив біля 100 серій, Р.Раушенберг - 255, Е.Келлі - близько 300, Р.Серра - близько 250. З Ф.Стелла К.Тайлер співпрацював 40 років, а їх спільний проект міг тривати від кількох тижнів до кількох років. Враховуючи, що митці дуже часто працювали із різними майстернями, можна уявити той величезний внесок, який незалежні графічні майстерні зробили у розвиток американської і світової графіки.

Висновки. Таким чином, можна зазначити, що наприкінці 1950-х-початку 1960-х рр. склалися усі передумови для графічного буму в США – активні мистецькі пошуки митців різних стильових напрямів, ріст та активізація ринку мистецтв, зацікавленість митців експериментами у різних мистецьких медіумах, визнання переваг тиражування, роботи з папером. Та чи не головну роль у популяризації естампу відіграли незалежні графічні майстерні, поява яких спричинила феномен творчих колаборацій між визнаними митцями та графіками, що змінило як традиційне уявлення про естамп. Серед основних ключових причин успіху майстерень були повна свобода, яку митець отримував під час роботи, та готовність графіків майстерні до експериментів, які часто виходили за межі усталених традицій та технічних підходів.

Література:

1. Brown K. (2013). An Insider's Perspective: Interview at the National Gallery of Art, Washington. <<https://www.nga.gov/exhibitions/2013/crownpointpress.html>> (2020, July, 28).

2. Brown K. (1996). Ink, Paper, Metal, Wood: Painters and Sculptors at Crown Point Press. – 288 с.
3. Crimp D. (1980). On the Museum's Ruins Author(s). *The MIT Press*, vol. 13. 41-57. <<https://documents.in/document/crimp-on-the-museums-ruins-1980.html>>. (2020, April, 20).
4. Felsen S. (2015). Interview at the Rauschenberg Foundation / James L. McElhinney. <<https://www.rauschenbergfoundation.org/artist/oral-history/sidney-felsen>> (2020, July, 28).
5. Felsen S. (2015). Under the sign of Gemini: Interview. *The Octavian Report*, volume 1, issue, 3. <<https://octavianreport.com/article/under-the-sign-of-gemini-an-interview-with-sidney-felsen/>>. (2020, July, 24.)
6. Fine R.E., Ritchie C., Walz J.F. Essey. (2005). Gemini G.E.L.: A Catalogue Raisonné, 1966–2005. <<https://www.nga.gov/gemini/essay.htm>> (2020, July, 23)
7. Finlay N. (1981). American Printmaking in the Twentieth Century. *The Princeton University Library Chronicle*, vol.42, no.2. 104-112 p. <<https://www.jstor.org/stable/pdf/26402233.pdf>>. (2020, July, 27).
8. Hunsen T. (1995). Printmaking in America: Collaborative Prints and Presses, 1960-1990. Exhibition catalogue. New York: Harry N.Abrams.
9. Rippner S. (2000). *The Postwar Pint Renaissance in America. In Heilbrunn Timeline of Art History*. The Metropolitan Museum of Art. <[https://www.metmuseum.org/toah/hd/post/hd_post.htm%20\(October](https://www.metmuseum.org/toah/hd/post/hd_post.htm%20(October)>. (2020, July, 28).
10. Ritchie C. (1994). Gemini G.E.L.: Recent Prints and Sculpture. With an introduction by Ruth E. Fine. *National Gallery of Art*. <<https://www.nga.gov/research/publications/pdf-library/gemini-gel-recent-prints-and-sculpture.html>>. (2020, July, 28).

11. Tallman S. (1996). *The Contemporary Print from Pre-Pop to Postmodern*. Thames & Hudson.
12. Tyler K. Interview. (2018) National Gallery of Australia / Nick Mitzevich. URL: <https://kennethtylercollection.net/2019/05/30/kenneth-tyler-in-conversation/> (2020, July, 28).
13. Viso O. (1994-95). *The Golden Age of American Printmaking 1900-1950*. For the exhibition *Artists of the American Scene: A Selection from the Dr. Robert B. and Dorothy M. Gronlund Collection of Twentieth Century Prints*. *Norton gallery of Art* <<http://www.tfaoi.com/aa/9aa/9aa175.htm> > (2020, July, 28).
14. Wye D., Figura S. (2004). *Artists and Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*. *The Museum of Modern Art*. <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3107> >. (2020, July, 17).
15. «Yes, no, maybe: Artists Working at Crown Point Press»: Exhibition materials (Washington, 1.09.2013-5.01.2014). Washington: *The National Gallery of Art*. <<https://www.nga.gov/features/yes-no-maybe.html>>. (2020, July, 23).

References:

1. Brown K. (2013). *An Insider's Perspective: Interview at the National Gallery of Art, Washington*. Retrieved from: <https://www.nga.gov/exhibitions/2013/crownpointpress.html>. [in English] (2020, April, 20).
2. Brown K. (1996). *Ink, Paper, Metal, Wood: Painters and Sculptors at Crown Point Press*. Chronicle Books. [in English]
3. Crimp D. (1980). On the Museum's Ruins Author(s). *The MIT Press*, vol. 13. 41-57. Retrieved from: <http://fdocuments.in/document/crimp-on-the-museums-ruins-1980.html>. [in English]. (2020, April, 20).

4. Felsen S. (2013). Interview at the Rauschenberg Foundation / James L. McElhinney. Retrieved from: <https://www.rauschenbergfoundation.org/artist/oral-history/sidney-felsen>. [in English]. (2020, July, 28)
5. Felsen S. (2015). Under the sign of Gemini: Interview. *The Octavian Report*, volume 1, issue, 3. Retrieved from: <https://octavianreport.com/article/under-the-sign-of-gemini-an-interview-with-sidney-felsen/>. [in English] (2020, July, 24)
6. Fine R.E., Ritchie C., Walz J.F. Essey. Gemini G.E.L. (2005): A Catalogue Raisonné, 1966–2005. Washington: The National Gallery of Art. Retrieved from: <https://www.nga.gov/gemini/essay.htm>. [in English]. (2020, July, 23)
7. Finlay N. (1981). American Printmaking in the Twentieth Century. *The Princeton University Library Chronicle*, vol.42, no.2. 104-112 p. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/pdf/26402233.pdf>. [in English]. (2020, July, 27).
8. Hunsen T. (1995). Printmaking in America: Collaborative Prints and Presses, 1960-1990. Exhibition catalogue. New York: Harry N.Abrams. [in English]
9. Rippner S. (2000). *The Postwar Pint Renaissance in America*. In *Heilbrunn Timeline of Art History*. The Metropolitan Museum of Art. Retrieved from: [https://www.metmuseum.org/toah/hd/post/hd_post.htm%20\(October](https://www.metmuseum.org/toah/hd/post/hd_post.htm%20(October). [in English]. (2020, July, 28)
10. Ritchie C. (1994). Gemini G.E.L.: Recent Prints and Sculpture. With an introduction by Ruth E. Fine. *National Gallery of Art*. 91. Retrieved from: <https://www.nga.gov/research/publications/pdf-library/gemini-gel-recent-prints-and-sculpture.html>. [in English] (2020, July, 28).

11. Tallman S. (1996). *The Contemporary Print from Pre-Pop to Postmodern*. Thames & Hudson. [in English]
12. Tyler K. Interview. (2018) National Gallery of Australia / Nick Mitzevich. Retrieved from: <https://kennethtylercollection.net/2019/05/30/kenneth-tyler-in-conversation/>. [in English]. (2020, July, 28)
13. Viso O. (1994-95). *The Golden Age of American Printmaking 1900-1950*. For the exhibition *Artists of the American Scene: A Selection from the Dr. Robert B. and Dorothy M. Gronlund Collection of Twentieth Century Prints*. *Norton gallery of Art*. Retrieved from: <http://www.tfaoi.com/aa/9aa/9aa175.htm>. [in English]. (2020, July, 28).
14. Wye D., Figura S. (2004). *Artists and Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*. *The Museum of Modern Art*. Retrieved from: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3107>. [in English] .(2020, July, 17).
15. «Yes, no, maybe: Artists Working at Crown Point Press». (2014). Exhibition materials (Washington, 1.09.2013-5.01.2014). Washington: *The National Gallery of Art*. Retrieved from: <https://www.nga.gov/features/yes-no-maybe.html>. [in English]. (15.07.07).